

EPÍLOGO

Lázaro Echegaray Eizaguirre*



na vez leídos y analizados los artículos que se han presentado en esta edición especial de homenaje a la película *Sangre y arena*, en el centenario de su primera versión, aquella que dirigiera el propio Blasco Ibáñez junto a Max André en 1916 y que se estrenara en 1917, el lector no puede sino experimentar la agradable sensación de que un nuevo cuerpo de conocimiento científico se ha aproximado al mundo de los toros. Lo hace a través del estudio de su cine, del cine taurino, y esto significa que hoy podemos saber un poco más sobre la tauromaquia y sobre las estrategias políticas y sociales a las que ha sido sometida a lo largo de la historia occidental moderna por parte de determinados órganos de poder. Agrada encontrar trabajos que, partiendo desde los estudios culturales, entienden que la tauromaquia es algo que debe ser abordado desde las diferentes disciplinas de las ciencias sociales, más allá de la historia o de la antropología. Se observa aquí una favorable circunstancia ya que, si el desarrollo y la práctica de los estudios culturales habían llegado al cine considerándolo ele-

* Lázaro Echegaray es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad de Granada y Doctor en Ciencias Sociales y de la Comunicación por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Profesor de Investigación Social en Camarabilbao University Business School y Responsable de Investigación del mismo centro. Mantiene desde hace más de 11 años una columna semanal en el portal taurino *Opiniónytoros.com*. En 2005 se publicó su libro *Sociotauromaquia. Teoría social del toreo*.

mento de gran influencia social, y por tanto con repercusiones en la cultura, no había sucedido lo mismo con el cine taurino, que había quedado olvidado, quizás por cuestiones de ideología o de desprecio, pese a que realmente mostraba contenidos más que interesantes para el análisis político, social y cultural de los valores que se le pretendían. Así, los artículos de este trabajo detallan realidades culturales de diferentes nacionalidades pero a la vez de nacionalidades muy parejas y lo logran mediante el análisis de las producciones cinematográficas del género en diferentes escenarios, encontrando resultados muy similares en la mayoría de los casos, aunque no en todos. Fuera quedan de este circuito de países taurinos las tierras de Norte América, ajenas al fenómeno de la tauromaquia. Sin embargo, este libro no ha querido dejarlas olvidadas, comprendiendo que allí donde vive la meca del cine, en las doradas tierras de Hollywood, fueron numerosos los cineastas que se interesaron por esta actividad, que viajaron a Sudamérica, Centroamérica y a la propia España para poder ver el espectáculo con sus propios ojos y que posteriormente, con mayor o menor sensacionalismo, y sin olvidar que la emoción forma parte del material con que se hacen los sueños, enseñaron al mundo entero algo que hasta el momento había quedado reducido al mundo hispano.

El interés del cine por el mundo del toro había surgido en España antes que en Hollywood. No en balde, una de las primeras grabaciones de Alexandre Promio, compatriota y operador de cámara de los hermanos Lumière, mostraba la llegada de los toreros a la plaza en *Madrid, Arrivée des toreros* de 1896. Otra trataba sobre lecciones de tauromaquia: *Espagne. Cours de taureaux* de 1897. Y finalmente otra era una producción argumental completa: *La malagueña y el torero*. Era de esperar que estas cintas aparecieran en un país en donde los principales entretenimientos, a modo de espectáculos, se centraban en la música, el teatro y los toros, actividades que generarían el inte-

rés de la gente llegada de fuera. Posteriormente existió una cierta producción de películas taurinas, pero hubo que esperar hasta 1916 para que el cine taurino encontrara el que iba a ser, en adelante, uno de sus desarrollos argumentales más comunes, y esto sucedería tras la grabación de *Sangre y arena*. No obstante, no se puede otorgar todo el éxito a la película sin hacer referencia a la novela de la que procedía, que fue un auténtico éxito de ventas y en la que se mostraba ya lo que en adelante serían los lugares comunes del cine taurino. Si en primera estancia esta historia se llevó al celuloide en 1916 y a las salas en 1917, habría que esperar a que fuera la fábrica de sueños la que quisiera hacerse eco de sus adaptaciones, primero en la versión de Fred Niblo, y luego en la posterior y más internacional de Rouben Mamoulian que, protagonizada por un gran reparto de estrellas, pondría en conocimiento del mundo entero el arte del toreo y dejaría constancia de lo que podríamos llamar 'el universo literario del toreo'. Todo esto viene apoyado por el hecho de que la estructura narrativa del toreo es la misma que la estructura narrativa de la literatura occidental, algo que también sucede en el cine.

Si la cronología del cine es la cronología de un país, la cronología del cine taurino es así mismo el reflejo de una realidad, la cronología de ese arte, de su expansión y de su desarrollo. Podemos imaginar que la historia que se narra en la novela de Blasco Ibáñez, y su adaptación al cine, marca una suave línea que divide dos tiempos distintos del toreo. La imagen del niño Juan Gallardo saliendo de casa por la noche, vagando en pañales que usa como calzoncillos por los campos llenos de sombra, atravesando ríos y dehesas hasta llegar al ansiado toro, nos sitúa en una época en la que todavía el toreo tiene tintes primitivos, donde los estamentos sociales se encuentran muy marcados, donde la diferencia de clase no se muestra todavía en la posesión de los medios de producción sino en la de las tierras y los animales pero en la que la tauromaquia ya está fuertemente regu-

lada y sometida a principios técnicos y estéticos. Desde ahí, uno intuye que hubo un mundo anterior del toreo -y este es el otro lado de la línea-, un momento histórico en el que quizás ni siquiera sea acertado al tratarlo hablar de espectáculo taurino sino del ‘trato con el toro’. Los tiempos en los que la antigua nobleza batalladora había decidido trasladar a sus toradas las características propias de sus blasones, buscando que en el campo de juego sus toros mostraran la entereza, arrogancia y valentía que se les suponía a ellos en el campo de batalla. Hay un momento taurino histórico todavía anterior, el mundo de las edades primitivas, de las tribus de las sociedades ancestrales donde el toro era animal de caza, culto y sacrificio. Pese a que el espectáculo taurino que se refleja en *Sangre y arena* sucede ya en un mundo desarrollado e impulsado por los avances de la técnica, concretamente los de la mecánica, es posible observar en la película las connotaciones de un hacer milenario, prehistórico y de un proceso evolutivo en su desarrollo. Los de *Sangre y arena* son tiempos de máquinas de vapor y de automóviles que acortan las distancias, de relojes que marcan las cinco de la tarde, de escopetas y trabucos que tiran al suelo a un hombre en la distancia, de ciudades equipadas con luz eléctrica y tranvías, aquellas en las que se jactaban de torear las principales figuras del momento. En ese escenario, se desarrolla la práctica de un arte atávico, de algo que, se intuye, tiene sustancia por sí mismo y cuya práctica se pierde en la noche de los tiempos. Quizás ese sea uno de los elementos atractivos que se encuentran en el mundo de los toros, lo ideal y lo material: elementos con los que jugar a la hora de fabricar narraciones.

Es la naturaleza propia del toreo, y su evolución a lo largo del tiempo, la que genera que el cine mostrara interés en la exposición de su arte y en las historias que, se supone, sucedían a su alrededor. El hecho de que a finales del siglo XIX y principios del XX el toreo fuera un espectáculo estructurado, que empeza-

ba a ver en sus plazas a una burguesía incipiente, genera la curiosidad propia de lo exótico, sin dejar de lado el juego a vida o muerte. En este sentido, la afinidad del cine y del toreo reside en que ambas generan una estructura narrativa propia y que a la vez dichas estructuras narrativas encuentran muy buen acomodo la una dentro de la otra. La tauromaquia es el espacio en el que se juega el concepto de los pares opuestos, lo tradicional y lo moderno, lo objetivo y lo subjetivo. Así, el toreo tiene su propia narración, su propia mitología y su propia leyenda. En tiempos actuales y usando la terminología que emplea el marketing, diríamos que el toreo tiene su propio *storytelling*, lo que, entre otras cosas, le da carta de autenticidad a la vez que relata el invisible catálogo de los significados y los significantes. Desde el atavismo ha encontrado un orden, una estructura, una forma de hacer adaptada a los cánones. Siguiendo las premisas del estructuralismo, podríamos decir que el toreo, como el cine y como la sociedad, es un elemento estructurado y en gran medida también estructurante. En este sentido, hay una permeabilidad de las estructuras sociales en las mentales y el toreo encaja muy bien en el embrión de la mentalidad burguesa de aquellos años porque se rige por corpus de leyes y de modos de hacer muy similares y siempre acordes con la razón, el orden, la estructura.

Una vez que todo es comprendido, son las instituciones del poder las que utilizan el mundo de significantes y significados del toreo para fomento de la propaganda política y social. Es el momento en que la tauromaquia y el toreo en sí pueden y deben pasar a ser campo de los estudios culturales. Hablamos de todos esos elementos que se han detallado en prácticamente todos los capítulos y que en este caso afectan a valores como los de la moral, la tradición, el amor patrio, el orden de las cosas, la masculinidad, la feminidad. Ésta, por cierto, presente también en el libro en gran número de capítulos, aunque en una sola ocasión con la mujer como principal protagonista y actora: es el

caso de la gran rejoneadora Conchita Cintrón. En definitiva y usando un argot cinematográfico, el toreo se convirtió en un modo de *vehiculizar* la propaganda política, algo de lo que todavía se resiente hoy, y de manipular la construcción de la realidad social.

Así, por ejemplo, la utilización de los toros como argumento cinematográfico en Portugal, buscaba en los años 50 promulgar los valores y generar la ideología del régimen de Salazar. Estrategias como la modelación ficcional de los protagonistas se usan para fomentar valores de sociedades patriarcales, fuertemente separadas por cuestiones de género y en definitiva argumentos destinados a impedir la transformación de la mentalidad social del momento. Se muestra también la cultura de clases, la complicación de la movilidad social, incluso mediante el amor y todas aquellas cosas que marcan los denominados “valores de identidad” que deben ser defendidos hasta la extenuación so peligro de perder aquellos rasgos que definen a una nación y que abogan por su inmovilismo.

En España, el cine taurino desarrollado entre los años cuarenta y finales de los sesenta venía a reforzar todo aquello que en cada momento pretendía promover el Régimen. Así, en un primer momento se defendía la moral propia de la tierra, la pureza espiritual, la masculinidad y los rasgos que dibujan al hombre/héroe nacional, mitad guerrero, mitad místico, tal y como sucedía con *Currito de la Cruz*.

Sea como sea, también podemos considerar que *Sangre y arena* marca una línea hacia el toreo como expresión artística, emotiva y sentimental que recorrerá todo el mundo y que dará alas al cine taurino entendido como tal, muchas veces narrado a partir de esos espacios comunes que se citan arriba, pero también en otras ocasiones observado desde las nuevas teorías políticas y sociales, desde filosofías rupturistas que vienen a demostrar la gran variedad de lecturas que se pueden hacer de este espectá-

culo, aparte de su complejidad de significado que radica en una amplia variedad narrativa y explicativa.

Y esto es precisamente lo que el lector sale ganando una vez que termina de leer todos los capítulos del libro, el conocimiento de la existencia de lugares comunes, estereotipos, tópicos que ya serán considerados fundamentos universales del cine taurino, pero también la aplicación de otros puntos de vista en la interpretación y la narración a partir de éstos. Se difunde la conservación del orden de las cosas que no deben cambiar pues se supone que en ellas se encuentra el modelo político y social ideal.

El momento álgido del cine taurino español coincidió con uno de los momentos álgidos de la fiesta taurina posmoderna. En la época del desarrollismo, figuras como la de Manuel Benítez o Sebastián Palomo Linares promovían los cambios prometidos por la sociedad de consumo, se hacían abanderados del desarrollismo y mostraban a las masas que acudían a las salas que, a pesar de todo, los tiempos estaban cambiando y 'el toro' ya no era ni siquiera tan fiero como se pintaba. El régimen necesitaba una capa de maquillaje y la tauromaquia se convirtió en la metáfora ideal, en la que todo lo que antes fue duro, como el propio toro, se convertía ahora en blando y maleable: incluso la bestia negra a la que se antaño se consideraba que convenía desangrar era ahora un amigo colaborador que ayudaba a la capacidad expresiva, y espontánea, del torero, que seguía siendo el héroe nacional y la encarnación de todos los españoles.

Como puede observarse, en todos estos casos, la fiesta taurina ha sido utilizada como un elemento con el que publicitar y asentar aspectos culturales antes deseados que reales o propios. Sin embargo, hay que generar conciencia de que estas variables, aplicaciones e interpretaciones, que pueden o no ser propias de la fiesta de los toros, son simplemente representaciones de una interpretación que se encuentra más relaciona-

da con el ejercicio del poder político que con la verdadera esencia de la fiesta taurina. Esto es de gran importancia en la actualidad, cuando muchos de los males que amenazan a la fiesta no surgen de análisis y reflexiones concienzudas sobre la misma, como debería corresponder al juicio que se hace sobre algo ancestral, sino a la sensación generada por la difusión de esas interpretaciones.

En relación a todo lo explicado hasta el momento, el lector llegará a una conclusión común una vez que haya leído todos los trabajos publicados en este volumen: la intención existente a la hora de realizar una película taurina cambia mucho si el director, o el guionista, o ambos no pertenecen al país en que transcurre la acción, que suele ser un país taurino. Así sucede por ejemplo con *El torero*, protagonizada por el torero español Pepín Martín Vázquez y dirigida por René Wheeler en 1954. En este film, la idea es la de enseñar un mundo taurino corrupto donde existe la explotación del hombre por el hombre, donde la moral patria, la nobleza que significa la encarnación física de la virtud nacional ya no existe, se ha corrompido igual que los tiempos en los que les ha tocado vivir a los personajes de la película. Algo parecido sucede con las incursiones que S. M. Einsestein hizo en el mundo de la tauromaquia durante su visita a México en 1930. El director ruso ya había utilizado el símbolo del toro en otros de sus trabajos para representar la explotación industrial en un caso, y la utopía socialista en otro. En México buscó en el toro una unión entre los ritos religiosos del catolicismo y las formas paganas del toreo. De esta manera, encontraba una relación entre las rivalidades propias del lugar. La visión de Einsestein escapaba de valores nacionales deseados, de construcciones patrias, de mantenimiento del orden establecido, como había sucedido hasta el momento. La visión desde una perspectiva alejada, la del materialismo dialéctico, le lleva a saltarse los convencionalismos propios del género.

Sangre y arena no rompió con ellos, todo lo contrario. La razón residía en la novela que Blasco Ibáñez había confeccionado con materiales que todavía no se consideraban tópicos. Muy interesante resulta también el tratamiento del toreo en las viñetas de los dibujos animados. Tal y como se comenta en el capítulo en cuestión, muchos de los famosos personajes de dibujos animados se han visto en la tesitura de enfrentarse a un toro ejerciendo de matador. Parece curioso que sean estas representaciones, donde el antropomorfismo es parte imprescindible de la narración, las que hayan terminado haciendo más daño a la práctica del toreo al ser impulsoras de cambios en la mentalidad colectiva respecto al trato y respeto a los animales.

Concluyendo, hoy los estudios culturales se han acercado al mundo del toreo y no lo han hecho desde la perspectiva individual de un/una investigador/investigadora sino desde la unión de un grupo de expertos en el campo de dichos estudios que observa que existen grandes dosis de contenido analizable en este tipo de cintas. Es un acto beneficioso para todos. El placer de los investigadores por descubrir campos cuasi vírgenes, incluso cuando el toreo ha generado, principalmente desde la disciplina histórica, una más que inmensa producción literaria. La tauromaquia a la vez se ve también beneficiada porque todo cuanto aporte conocimiento sobre ella ayuda a hacerla más completa y más compleja. Porque solo conociendo las narraciones y los significantes que se le han querido atribuir, quizás falsariamente, se conocerá la forma de rebatirlas, siempre desde el campo científico, y mejor podrá lograrse que éstas no vuelvan a repetirse o que otras nuevas no vayan a aparecer. Dejando que el toreo continúe con su narrativa eterna y que sean los públicos quienes le aporten significado.